مقاله پژوهشی/مروری/سخن سردبیر

تاریخ دریافت: ۰۰/۰۰/۰۰؛ تاریخ پذیرش: ۰۰/۰۰/۰۰

ISSN:

eISSN:

---نام مجله---

دوره ؟، شماره ؟، نام فصل، سال، ص ص

.atu.ac.ir

DOI:

Investigating the replenishment of the narrative in the novel as a postmodern trick with a focus on "Three short reports about Navid and Negar" through creative play with the element of perspective

Ayoob Moradi*

Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Payam Noor University, Tehran, Iran

Abstract

"John Barth" In his two important articles entitled "the Literature of Exhaustion" and "the Literature of Replenishment", criticizes modernist extremism in the novel as well as classical narration. He considers the creative combination of the narration methods of the two mentioned currents as the only way to get rid of the impasse in fiction literature. A proposal that would lead to the creation of post-modern narratives that emphasize the discursive nature of the story. Among the writers of Persian fiction, Mustafa Mastour is the one who has made remarkable efforts in creating creative narratives due to his deep familiarity with the theoretical foundations of fiction writing. The novel "Three short reports about Navid and Negar" is one of the notable examples of his works, in which there is a creative fusion between the two modes of narration "telling" and "showing". In this way, by using the two modes of first-person narration in the text of the story and the omniscient narrator in the footnote section, the author has put the challenges and encounters of the narrators as a basis for projecting critical views on these two types of perspectives. In this article, which is written in a descriptive-analytical way, an attempt will be made to examine both the method of Replenishment the novel and to analyze the author's critical view to the perspective. The results show that Mastur has been able to enrich his novel by combining modern and pre-modern narrative styles.

Key words

Postmodern novel, literary Replenishment, perspective, John Barth, the novel "Three short reports about Navid and Negar"

In Press

* Corresponding Author: Ayoob.moradi@pnu.ac.ir

1- Introduction

During the transformation of the novel from classic to modern and postmodern, the narrator element and the narration methods changed more than any other element. The movement from the omniscient narrator and the mode of "telling" to the first-person narrator and the mode of "showing", during the evolution of the classic novel to the modern novel and then returning again to the omniscient narrator in the postmodern novel, shows the importance of the narrator element and the methods of narration. . A topic that John Barth has discussed under the concept of "enrichment".

The novel "Three short reports about Navid and Negar" by Mustafa Mastour is one of the works in which the author has tried to use the point of view element with the aim of enriching the narrative. This novel has two first person narrators. Negar and Navid each separately narrate their experiences and concerns in the first-person mode, and next to these two, an omniscient narrator who is apparently the author himself, completes, interprets or even refutes the narrative of the first-person narrators in the footnote section. The author has tried to create an attractive narrative by using two first-person narrators and an omniscient narrator. Along with this action, he has investigated the strengths and weaknesses of each type of these narrators. An initiative that has led to what John Barthes calls the enrichment of the novel.

In this article, an attempt will be made to answer the question of how Mustafa Mastour was able to "enrich" his novel by returning to the classical mode of narration and using an omniscient narrator.

- Research background and literature

The term enrichment was first used by John Barth. He criticized the story writing process of the second half of the 1960s in an article entitled "Literature of Exhaustion" and considered it lacking any kind of content innovation. He divided the writers of the mentioned period into two groups. A group who, as modern writers, showed an extreme tendency to use formal artifices and the second group who still adhered to the principles and methods of classical fiction literature and tried to follow the same paths in narration that their predecessors had taken many times.

John Barrett's proposal to get rid of this exhaustion was to return creatively to the classical tradition of story-writing and to mix classical style and content with modern methods. He considered this method as a tool that freed literature from exhaustion and "enriched" it. Therefore, returning to the tradition of

In Press

"telling" in the pre-modern narrative and mixing it with the style of "showing" as the dominant method in modern narration, was a way that the authors of fictional works took for enrichment. A return that, apart from enrichment, also pursued another goal, which was to draw attention to the various forms of narration and its importance in story writing.

- Research method

This research was written with a descriptive method of content analysis, and during it, an attempt was made to analyze the structure and content of the novel "Three short reports about Navid and Nagar" by Mustafa Mastour, according to John Barrett's ideas in the field of enrichment as a postmodern technique in narration.

- Conclusion

In his novel, Mustafa Mastour has tried to creatively use two types of omniscient and first-person perspectives in the course of the narrative. A goal that has been achieved through the repeated interventions of the omniscient narrator in the narration process of the first person narrators. A topic that, while achieving the goal of enrichment in the mentioned work, has also provided an opportunity to propose some critical reflections regarding each of the first-person and omniscient viewpoints.

The challenges between the omniscient narrator and the first-person narrators, which are mentioned in the footnote section of the novel, show that the omniscient narration style, which is mostly used in pre-modern narratives, despite having some strengths, also has serious disadvantages and challenges. Examining the textual evidence shows that Mustafa Mastour considered the advantages of omniscient narrator in the novel "Three short reports about Navid and Nagar" as follows: the possibility of expressing the inner feelings of the characters regardless of customary and moral considerations, the possibility of adding a philosophical color to the personal opinions of the characters. Knowledge of the past, present and future of the characters and the possibility of creating intertextual connections between the author's different works.

In the opposite point, he mentioned the following disadvantages of the omniscient narrator: the disproportion between the amounts of information presented to the needs of the readers, biased valuations and judgments, and the misuse of the divine knowledge of the omniscient narrator. Things that

In Press

have sometimes caused conflict between the narration of this narrator and the narration of the first person narrators.

In Press

بررسی غنی‌سازی به‌مثابه شگردی پسامدرن در روایت با تمرکز بر رمان «سه گزارش کوتاه دربارۀ نوید و نگار» از رهگذر بازی خلاقانه با عنصر زاویۀ دید

ایوب مرادی * دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران.

چکیده

«جان بارت» نویسنده و منتقد ادبی آمریکایی، طی دو مقالۀ مهم خود با عناوین «ادبیات تهی‌شدگی» و «ادبیات غنی‌سازی» ضمن نگاهی انتقادی به دو جریان عمدۀ نویسندگی دورۀ خود که اولی بر نوشتن به شیوۀ کلاسیک اصرار داشتند و دومی در صناعت‌پردازی‌های روایی راه افراط را پیش گرفته بودند، تلفیق خلاقانۀ شیوه‌های روایتگری دو جریان یادشده را یگانه‌راه رهایی از بن‌بست پیش‌آمده دانست. پیشنهادی که عمل به آن باعث خلق روایت‌هایی پسامدرن می‌شد که تأکید بر ماهیت گفتمانی هر نوع تلاش برای روایتگری، مضمون اصلی آنها محسوب می‌شود. در میان نویسندگان ادبیات داستانی فارسی، مصطفی مستور از چهره‌هایی است که به دلیل آشنایی عمیقی که با مبانی نظری داستان‌نویسی دارد، تلاش‌های چشم‌گیری در آفرینش روایت‌های خلاقانه داشته است. رمان «سه گزارش کوتاه دربارۀ نوید و نگار» یکی از نمونه‌های قابل توجه آثار اوست که در آن میان دو شیوۀ روایت «گفتن» و «نشان‌دادن» تلفیقی خلاقانه صورت گرفته است. به‌این‌شکل که نویسنده ازطریق استفاده از دو شیوۀ روایت اول‌شخص در اصل روایت و دانای کل در قالب پاورقی‌نویسی، ضمن خلق روایتی جذاب، چالش‌ها و برخوردهای این راویان را دستمایه‌ای برای طرح نگاه‌های انتقادی به این دو نوع زاویۀ دید قرار داده است. در این مقاله با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی، تلاش خواهد شد تا ضمن بررسی شیوۀ غنی‌سازی رمان مورد بحث، مواضع منتقدانۀ نویسنده دربارۀ عنصر زاویۀ دید بررسی و تحلیل شود. نتایج نشان می‌دهد مستور توانسته است با تلفیق

* Email Address: ayoob.moradi@pnu.ac.ir

In Press

دو شیوهٔ روایتگری و با تأکید بر نقاط قوت و ضعف دو نوع زاویهٔ دید اول‌شخص و دانای کل، به‌شکلی خلاقانه زمینه‌های غنای ادبی روایت خود را فراهم سازد.

کلیدواژه‌ها: رمان پسامدرن، غنی‌سازی ادبی، زاویهٔ دید، جان بارت، رمان «سه گزارش کوتاه دربارهٔ نوید و نگار».

۱- بیان مسأله

در جریان تحول رمان از رمان پیشامدرن به مدرن و در ادامه پسامدرن، عنصر راوی و شیوه‌های روایت‌گری بیش از هر عنصر دیگری دچار تغییر و دگرگونی شد. حرکت از راوی دانای کل و شیوهٔ «گفتن» به سوی راوی اول‌شخص و شیوهٔ «نشان‌دادن»، در جریان تحول رمان کلاسیک به رمان مدرن و پس از آن بازگشت دیگرباره به راوی دانای کل در رمان پسامدرن، البته این‌بار با هدف تأکید بر ماهیت گفتمانی هرگونه تلاش برای روایتگری، نشان‌دهندهٔ اهمیت عنصر راوی و شیوه‌های روایت است.

رمان فارسی نیز از این تغییرات در امان نماند. به‌گونه‌ای که اگر روزگاری علی‌محمد افغانی در «شوهر آهوخانم» از راوی همه‌چیزدانی که بر تمامی زوایای ذهن و ضمیر شخصیت‌ها احاطه دارد استفاده می‌کرد و با تفسیرهای گاه‌وبی‌گاهش در مسیر تغییر نگرش خوانندگان گام برمی‌داشت، به‌مرور راوی اول‌شخص و شیوهٔ روایت سیّال ذهن تبدیل به اصلی‌ترین شیوهٔ روایتگری در رمان‌های فارسی شد. بعدها روایت پسامدرن نیز جای خود را در میان رمان‌نویسان ایرانی باز کرد و نویسندگانی همچون رضا براهنی، ابوتراب خسروی، رضا قاسمی و ... از شگردهای فراداستان در خلق آثار ادبی بهره جستند. در این میان مصطفی مستور به دلیل احاطه‌ای که به موضوعات نظری در حوزهٔ داستان‌نویسی دارد، تلاش کرد تا با استفاده از مباحث نظری نوین، در داستان‌های خود مسیرهای تازه‌ای را بیازماید. رمان «سه گزارش دربارهٔ نوید و نگار» یکی از آثاری است که مستور طی آن کوشیده تا ضمن بازگویی

In Press

داستانی پرکشش از گم‌شدن «نگار» و جستجوی «نوید» برای یافتن او، موضوع راویان مختلف و زاویهٔ دید در داستان را به‌مثابه دستمایه‌ای برای خلق اثر قرار دهد.

رمان «سه گزارش کوتاه دربارهٔ نوید و نگار» دو راوی اول‌شخص دارد. نگار و نوید هرکدام به صورت مجزا پیش‌آمدها و دغدغه‌های خود را به شیوهٔ اول‌شخص روایت می‌کنند و در کنار این دو، راوی‌ای همه‌چیزدان و دانای کل که ظاهراً خود نویسنده است، از طریق پاورقی به تکمیل، تفسیر یا حتی تکذیب روایت راویان اول‌شخص می‌پردازد. مستور کوشیده است تا ضمن روایت داستانی پرکشش، با استفاده از دو راوی اول‌شخص در کنار راوی دانای کل، ضمن اشاره به نقاط ضعف و قوت هرکدام از این دو نوع راوی و زاویهٔ دید، موضوع «غنی‌سازی» را از آن‌گونه که مورد نظر «جان بارت» بود در شیوهٔ روایت‌گری پیاده سازد.

در این مقاله تلاش خواهد شد تا ضمن بررسی شیوهٔ روایت مصطفی مستور در رمان مورد بحث به این سؤال‌ها پاسخ داده شود که استفاده از عنصر زاویهٔ دید، انواع راوی و شیوه‌های روایتگری به‌عنوان پیرنگ رمان چگونه باعث شکل‌گیری نظرگاهی انتقادی دربارهٔ نقاط قوت و ضعف هرکدام از انواع شیوه‌های روایت اول‌شخص و دانای کل شده است؟ و اینکه نویسنده چگونه توانسته است با رجعت به شیوهٔ کلاسیک روایت و استفاده از راوی دانای کل باعث «غنی‌سازی» ادبی رمان «سه گزارش کوتاه دربارهٔ نوید و نگار» شود؟

۲- مبانی نظری

ازآنجاکه فرض ابتدایی این نوشتار استفادهٔ خلاقانهٔ مصطفی مستور نویسندهٔ رمان «سه گزارش کوتاه دربارهٔ نوید و نگار» از موضوع زاویهٔ دید و نقش آن در روایتگری با هدف غنی‌سازی رمان فارسی است، در این بهره تلاش خواهد شد تا ضمن معرفی انوع زاویهٔ دید، روند دگرگونی این عنصر در تحول روایت از پیشامدرن تا مدرن بررسی شود.

In Press

۱-۲- زاویهٔ دید در روایتگری

منظور از زاویهٔ دید در داستان، موقعیت راوی و روش نویسنده در نشان‌دادن یا بازگویی وقایع است. به عبارتی زاویهٔ دید تعیین‌کنندهٔ جایگاه ایستادن راوی و میزان تسلط او بر شخصیت‌ها، رویدادها و مکان و زمان وقوع این رویدادها است. ازآنجاکه تمامی داستان از فیلتر راوی می‌گذرد، دقت و وسواس در انتخاب راویِ متناسب با پیرنگ داستان ضروری می‌نماید. به‌گونه‌ای که اشتباه در گزینش زاویهٔ دید مناسب می‌تواند کلیت یک اثر روایی را زیر سؤال ببرد. خاصه آنکه تنوع زاویه‌های دید، دست نویسندگان را در انتخاب مناسب باز گذاشته است.

در آثاری که به شرح مبانی نظری داستان‌نویسی اختصاص دارند از مواردی همچون دانای کل، راوی اول‌شخص، روای دوم‌شخص و تک‌گویی به‌عنوان انواع دیدگاه‌ها یا زاویه‌های دید در داستان نام برده‌اند. در نگاهی کلی‌تر انواع این راوی‌ها و زاویه‌های دیدشان ذیل دو گونهٔ اصلی درونی و بیرونی قابل تقسیم است. به عبارت ساده‌تر راوی می‌تواند بیرون از شخصیت‌ها و وقایع داستان بایستد و به شرح ماجراها بپردازد و یا اینکه خود یکی از شخصیت‌ها باشد و رویدادها را از درون روایت کند. در زاویهٔ دید درونی «نویسنده ذهنیات یک یا چند شخصیت را با خواننده در میان می‌گذارد» (دیکسون و اسمیت، ۱۴۰۱: ۱۵۸). در این حالت راوی درونی می‌تواند خود شخصیت اصلی یا قهرمان باشد و یا اینکه به‌عنوان یکی از شخصیت‌های فرعی مشاهدات خود را بیان کند. اصلی‌ترین نوع زاویهٔ دید درونی، دیدگاه اول‌شخص است. در داستان‌هایی که به‌شیوهٔ اول‌شخص روایت می‌شوند «راوی به‌شکلی در پیشبرد داستان سهم دارد و در مورد دیگر شخصیت‌ها قضاوت می‌کند» (بی‌نیاز، ۱۳۹۲: ۸۰). البته گاه پیش می‌آید که راوی درونی‌ای که به‌شکل اول‌شخص روایتگری می‌کند، به‌حدی از وقایع دور و بیرون است، یا نقش کم‌رنگی در حوادث دارد که ویژگی‌هایی شبیه به زاویهٔ دید بیرونی می‌یابد.

In Press

در زاویهٔ دید بیرونی «افکار و اعمال و ویژگی‌های شخصیت‌ها از بیرون داستان تشریح می‌شود، یعنی فردی که در داستان هیچگونه نقشی ندارد؛ درواقع نویسنده، راوی داستان است و داستان از زاویهٔ دید سوم‌شخص نقل می‌شود» (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۳۸۷). اصلی‌ترین شیوهٔ روایتگری با زاویهٔ دید بیرونی، شیوهٔ دانای کل نامحدود است که بیشتر در روایت‌های پیشامدرن و کلاسیک به کار گرفته می‌شد. در این نوع روایت‌ها، راوی در جایگاهی خداگونه قرار داشت و با توجه به علمی که نسبت به گذشته، حال و آیندهٔ شخصیت‌ها دارد، افکار و احساسات آشکار و پنهان شخصیت‌ها را به اطلاع خواننده می‌رساند.

هرکدام از انواع روایت که پیشتر به آنها پرداخته شد، مزایا و معایب خاص خود را دارند. مثلاً در داستان‌های روایت‌شده به‌شیوهٔ دانای کل، بیرون قرارداشتن راوی باعث می‌شود حس صمیمیت و نزدیکی به وقایع از دست برود. گرچه نویسندگانی که از این نوع روایت‌گری بهره می‌گیرند، برای رفع این ایراد دست‌به‌دامن شگرد «کانونی‌سازی» می‌شوند. مقوله‌ای که ژرار ژنت بر پایهٔ تفکیک دو سؤال مهم چه کسی می‌گوید؟ و چه کسی می‌بیند؟ در روایتگری، به تشریح آن پرداخت. مطابق این دیدگاه نویسنده می‌تواند ازطریق کانونی‌سازی با نشستن در نگاه شخصیت‌ها، امور و وقایع را بدون واسطه از نگاه آنها با خواننده در میان بگذارد. آنگونه‌که مثلاً داستایوفسکی در رمان «برادران کارامازوف» گاه از نگاه «آلکسی»، گاهی از منظر «دیمیتری» و گاه از نظرگاه «پدر زوسیما» به شرح وقایع می‌پردازد.

در روایتگری به‌شیوهٔ اول‌شخص خاصه گونه‌ای که راوی خود شخصیت اصلی یا قهرمان داستان نیز هست، مزایای عمده‌ای وجود دارد. که اصلی‌ترین آنها بالارفتن میزان صمیمیت روایت است. در کنار صمیمیت، باورپذیری وقایع نیز ارتقا می‌یابد چراکه رویدادها از زبان کسی نقل می‌شود که خود در بطن ماجرا بوده است. ایراد بزرگ این نوع روایتگری نیز در آن است که راوی اول‌شخص شاید در شرح احساسات و افکار خود موفق عمل کند، اما در تشریح عواطف و اندیشه‌های دیگر شخصیت‌ها با اشکال مواجه خواهد بود.

In Press

در پایان بخش حاضر ذکر این نکته ضروری است که عنصر زاویهٔ دید در روایت پسامدرن از منظر دیگری نیز اهمیت دارد. آنجاکه موضوع ارتباط نقش داستان در شکل‌دهی به سوژه‌های انسانی مطرح می‌شود. به‌ویژه به‌طور مشخص در آراء اندیشمندانی همچون فوکو و آلتوسر. در تحلیل این موضوع مارک کوری ذیل عنوان «از زاویهٔ دید به جایمندی» ضمن اشاره به تأثیر زاویهٔ دید در روایت به‌مثابه ابزاری برای شکل‌دهی به سوژه‌ها، اشاره می‌کند که آلتوسر به این عنصر در ادبیات «به‌عنوان یکی از مکانیزم‌هایی که سوژه را به‌عنوان برده‌ای با توهم آزادی می‌سازد جایگاه مهمی در تاریخ روایت‌شناسی داده است» (۱۳۹۷: ۴۳)

۲-۲- بررسی تحول عنصر زاویهٔ دید در روایت

اگر با نگاهی کلی به فرایند روایتگری از نخستین تجربه‌های نگارش آثار داستانی از زمان نوشته‌شدن دون کیشوت در سال ۱۶۰۵ میلادی تا نمونه‌های مدرن در دوران حاضر بنگریم، با دو صناعت اصلی در روایت مواجه خواهیم بود: «گفتن» (telling) و «نشان‌دان» (showing) (ر.ک: پاینده، ۱۳۹۸: ۲۱۶). در روایتگری به‌شیوهٔ گفتن، راوی که در بیشتر مواقع در جایگاه دانای کل واقع شده است، همهٔ رویدادهای داستان را از منظر خود روایت می‌کند. این نوع راوی به‌ویژه در روایت‌های کلاسیک آشکار و نهان شخصیت‌ها را می‌دانست و از گذشته و حال آنها آگاهی داشت و به‌شکل سوم‌شخص غایب یا اول‌شخص ناظر صدای شخصیت‌ها را تابعی از صدای خویش می‌دانست. از اوایل قرن نوزدهم و هم‌زمان با شکل‌گیری و رواج مکتب رئالیسم و تقویت این گرایش در میان اهالی هنر و ادبیات که «زندگی را آن‌طورکه عملاً و واقعاً هست نشان دهند، هرچند زشت و ناپسند باشد» (شمیسا، ۱۳۹۱: ۷۷) باعث شد شکل‌های تعدیل‌شده‌ای از روایتگری دانای کل پدید آید. شکل‌هایی که با حذف ارزش‌داوری‌ها و سوگیری‌های راویان پیشامدرن، تمرکز خود را بر توصیفی عاری از هرگونه داوری و ارزیابی گذاشتند. به عبارت دیگر راوی روایت رئالیستی از مزیّت خود در مقام دانای کل «معمولاً به منظور دادن اطلاعات به خواننده استفاده می‌کند و می‌کوشد تا نظری غایی دربارهٔ وضعیت پیش‌آمده ندهد و درخصوص درستی یا نادرستی رفتار شخصیت‌ها داوری نکند» (پاینده، ۱۳۹۵: ۳۸).

In Press

از سال‌های آغازین قرن بیستم و هم‌زمان با طرح ایده‌های «زیگموند فروید» درباب ناخودآگاه و نیز رواج اندیشه‌های زبان‌شناس دوران‌ساز «فردینان دوسوسور» درخصوص نسبت زبان و واقعیت، ادبیات داستانی نیز دچار تحولی جدی می‌شود. یکی از اصلی‌ترین عرصه‌های ظهور این تحول در حوزهٔ زمان روایی است. به‌گونه‌ای که می‌توان گفت در این دوره استنباط جدیدی از زمان شکل می‌گیرد که بیش از هر چیزی بر روش‌های روایتگری تأثیر می‌گذارد. به این صورت که زمان در رمان مدرن قرن بیستم دیگر رشته‌ای ترتیب‌یافته از لحظات متوالی نیست «بلکه جریانی دائمی در ذهن فرد قلمداد می‌شود که در آن وقایع گذشته دائماً به زمان حال سرازیر می‌شوند و بازنگری گذشته با پیشبینی آینده درهم می‌آمیزد» (دیچز و استلوردی، ۱۳۹۴: ۱۰۹–۱۰۸). این تلقی از زمان تاحدود زیادی شیوهٔ «گفتن» در روایتگری را به محاق فرستاد و برعکس شیوهٔ «نشان‌دادن» را تقویت کرد. نشان‌دادنی که بیش از هر چیزی بر توصیف و تصویر تکیه دارد.

نتیجهٔ طبیعی این تحول استفادهٔ بیشتر از زاویهٔ دید اول‌شخص در روایتگری بود. شیوه‌ای که خود انواعی دارد و اصلی‌ترین نوع آن که اتفاقاً در رمان مدرن توجه ویژه‌ای را به خود جلب کرد، تک‌گویی درونی یا جریان سیّال ذهن است. یعنی شیوه‌ای از برون‌ریزی محتوای ذهن و ناخودآگاه، بدون هیچگونه فیلتر و براساس تداعی معانی. در این شکل از روایت، دیگر راوی دانای کلی نیست که بخواهد با دخالت‌های گاه و بی‌گاهش در مقام تفسیر و تحلیل اعمال و افکار شخصیت‌ها برآید. درنتیجه این وظیفه به عهدهٔ خوانندهٔ روایت گذاشته می‌شود. «بی‌واسطگی روایی» شگرد مورد توجه مدرنیست‌ها در این زمینه محسوب می‌شود و منظور از آن حذف تمامی نشانه‌های حضور راوی در داستان است.

از نیمهٔ دوم قرن بیستم، هم‌زمان با گسترش اندیشهٔ پسامدرنیسم، بار دیگر شگردهای مربوط به روایتگری متناسب با دیدگاه‌های جدید پساساخت‌گرایانه دچار دگرگونی شد. اگر مدرنیست‌ها با علم به دیدگاه‌های مطرح‌شده از سوی سوسور درخصوص نشانه‌های زبانی و ماهیت زبان، همچنان بر توانایی زبان در انعکاس بی‌کم‌وکاست واقعیت عالم بیرون تأکید می‌ورزیدند و تنها دغدغه‌شان بی‌واسطگی روایی بود، پست‌مدرن‌ها بر این عقیده بودند که

In Press

نشانه‌های زبانی اعم از گفتاری یا نوشتاری نه‌تنها قادر به بازنمایی واقعیت‌های بیرونی نیستند؛ بلکه ذاتشان بر غیاب مصداق‌های عینی دلالت دارد. «نشانهٔ نوشتاری نشانه‌ای است از نشانهٔ آوایی و در غیابش جانشین آن می‌شود. همانطورکه نشانهٔ آوایی در غیاب موضوع جانشین آن می‌شود» (احمدی، ۱۳۷۰: ۳۸۶).

گذشته از این اصل، فرض اساسی دیگری که تقریباً مورد تأیید تمامی صاحبنظران پساساخت‌گرا قرار داشت این است که «دسترسی ما به واقعیت همواره از طریق زبان است. ما با کمک زبان بازنمایی‌هایی از واقعیت خلق می‌کنیم که به‌هیچ‌وجه بازتابی از یک واقعیت ازپیش‌موجود نیستند، درحقیقت زبان در برساختن واقعیت نقش دارد» (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۷: ۲۹). این ایدهٔ محوری باعث تحولی شگرف در عرصهٔ روایتگری شد. به این شکل که نویسندگان آثار داستانی پسامدرن بر آن شدند تا با استفاده از برخی شگردها و صناعات خاص در آثار خود این نقش برسازندهٔ زبان را مورد تأکید قرار دهند و به‌واسطهٔ این ایده، ادبیات داستانی را از آنچه که جان بارت آن را «تهی‌شدگی» می‌دانست نجات دهند.

۳-۲- غنی‌سازی ادبی و تأثیر آن بر راوی

اصطلاح غنی‌سازی برای اولین‌بار توسط جان بارت (John Barth) به کار رفت. او طی مقاله‌ای با عنوان «ادبیات تهی‌شدگی» فرایند داستان‌نویسی نیمهٔ دوم دههٔ ۱۹۶۰ را مورد انتقاد قرار داد و آن را فاقد هرنوع نوآوری محتوایی دانست. او نویسندگان دورهٔ یادشده را به دو گروه تقسیم کرد. گروهی که با عنوان نویسندگان مدرن گرایشی افراط‌گونه به استفاده از صناعات شکلی نشان می‌دادند و گروه دومی که همچنان به اصول و شگردهای ادبیات داستانی کلاسیک پایبندی داشتند و تلاش می‌کردند همان راه‌هایی را در روایتگری بروند که پیشینیان بارها رفته بودند (ر.ک: پاینده، ۱۳۸۶: ۱۹-۲۱).

گروه اول نیز فرایند نگارش داستان را به عرصه‌ای برای طبع‌آزمایی‌هایی تبدیل کرده بودند که در بیشتر اوقات به خلق و اِعمال شگردهایی ختم می‌شد که نوشتن را شبیه بازی و سرگرمی بی‌هدفی می‌کرد که نتیجه‌اش چیزی جز از سردرگمی خوانندگان نبود. به‌گونه‌ای

In Press

که گویی «ایشان فقط دست به بدعت می‌زنند تا خواننده را شوکه و بهت‌زده کنند و هوش و استعداد خود را نشان دهند» (مَتس، ۱۳۹۴: ۲۰۱).

پیشنهاد بارت برای خلاصی از این تهی‌شدگی، بازگشت خلاقانه به سنت کلاسیک داستان‌نویسی و درهم‌آمیختن سبک و محتوای پیشامدرن با روش‌های مدرن بود. او این روش را ابزاری تلقی می‌کرد که ادبیات را از تهی‌شدگی رهایی می‌بخشید و باعث «غنی‌سازی» آن می‌شد. ازهمین‌رو بازگشت به سنت «گفتن» در روایت پیشامدرن و آمیختن آن با شیوهٔ «نشان‌دادن» به‌عنوان روش مسلط در روایتگری مدرن، راهی بود که نویسندگان آثار داستانی برای غنی‌سازی پیش گرفتند. بازگشتی که جدای از غنی‌سازی هدف دیگری را هم دنبال می‌کرد که همانا «جلب توجه به صناعت روایتگری و اهمیت آن در داستان‌نویسی» (پاینده، ۱۳۸۶: ۳۳) بود.

نکتهٔ مهمی که نباید از آن غفلت کرد آن است که تلفیق دو شیوهٔ متفاوت «گفتن» و «نشان‌دادن» اگر همانند صناعات روایی آثار مدرن به حالت مکانیکی درآید، کم‌کم دچار همان آسیبی خواهد شد که سلف صالحش بدان مبتلا شد. پس بایسته است نویسندهٔ آثار داستانیِ حاصلِ تلفیق یادشده، ضمن آگاهی از فلسفهٔ این تلفیق و نیز بازگشت به سنت «گفتن»، از اصل خلاقانه‌بودن غافل نشود. چراکه همانگونه‌که اشاره شد، پیشنهاد بارت یافتن راهی برای رهایی از تهی‌شدگی و دستیابی به وضعیت خطیر غنی‌سازی ادبی بود. ویژگی‌ای که ظاهراً نویسندهٔ رمان «سه گزارش کوتاه دربارهٔ نوید و نگار» به‌خوبی از عهدهٔ آن برآمده است. برای تشریح چرایی این ادعا بررسی شواهد متنی از رمان که بعد از این اتفاق خواهد افتاد، راهگشا خواهد بود.

۳- سخنی کوتاه دربارهٔ وجوه پسامدرنیسم روایی در رمان «سه گزارش کوتاه دربارهٔ نوید و نگار»

در بیشتر منابعی که به موضوع پسامدرنیسم در رمان پرداخته‌اند وجود ویژگی‌هایی همچون سلب اقتدار مؤلف، بینامتنیت، اتصال کوتاه، متن متکثر، چندصدایی، فراداستان، وانمودگی

In Press

و فوق واقعیت، بازی‌های فرمی، غنی‌سازی ادبی و پایان‌بندی نامتعارف به‌عنوان مصادیق روایت پسامدرن قلمداد شده‌اند. ویژگی‌هایی که برخی از آنها در رمان «سه گزارش کوتاه دربارهٔ نوید و نگار» نیز مشاهده می‌شوند. برای نمونه گفتگوی مستقیم نویسنده–راوی با خوانندهٔ اثر در ابتدا و اثنای متن که مصداق بارز اتصال کوتاه محسوب می‌شود. ویژگی‌ای که کارکرد اصلی آن مطابق اظهار نظر دیوید لاج «درهم‌آمیزی وجوه متباین (وجه آشکارا داستانی و وجه ظاهراً مبتنی بر واقعیت)» (لاج، ۱۳۸۶: ۱۸۷) روایت است.

همچنین وجود سه راوی مختلف با روایت‌های گاه متعارض می‌تواند مصداقی بارز بر وجود ویژگی «چندصدایی» در متن رمان باشد. ویژگی‌ای که براساس آن «رمان مجموعه‌ای متنوع از گفتارها را در خود جذب می‌کند. گفتارهایی که همواره تاحدی، اقتدار یکدیگر را به پرسش می‌گیرند و آن را نسبی می‌سازند» (وو، ۱۳۹۷: ۱۴). ارجاعات مکرر نویسنده به سایر آثار خود که گاهی حتی رنگی تبلیغی می‌گیرد با ویژگی «بینامتنیت» مطابقت دارد. اما همانگونه‌که پس‌ازاین نیز به‌تفصیل خواهد آمد، اصلی‌ترین وجه پسامدرنیسم در رمان مورد بررسی، ویژگی «غنی‌سازی» است. ویژگی‌ای که حاصل درهم‌آمیختن زوایای دید مختلف و البته شیوه‌های متفاوت روایتگری در رمان مورد بحث است.

٤- تحلیل داده‌ها

٤-١- بررسی ویژگی‌های راوی و روایت در رمان

مصطفی مستور به دلیل احاطه‌ای که به مباحث فنّی داستان‌نویسی دارد، در اثنای روایت رمان «سه گزارش کوتاه دربارهٔ نوید و نگار»، عنصر زاویهٔ دید و دخالت‌های راوی دانای کل در روند روایتگری راویان اول‌شخص را دستمایهٔ نگاه نقادانه به معایب و مزایای دو زاویهٔ دید اول‌شخص و دانای کل قرار داده است و نکتهٔ مهم‌تر اینکه این دخالت‌ها و تعارض‌ها که گاهی وقت‌ها حتی از خود رمان نیز جذاب‌تر می‌شود، ابزاری خلاقانه برای خلق روایتی است که می‌توان آن را مصداق نمونه‌ای بارز برای آنچه بارت از آن با عنوان «غنی‌سازی» یاد می‌کرد، دانست. در این بهره تلاش خواهد شد تا از طریق بررسی جزئیات و ویژگی‌های

In Press

روایت سه راوی رمان، موضوع غنی‌سازی ادبی که از رهگذر تلفیق دو شیوهٔ روایتگری «گفتن» و «نشان‌دادن» و استفادهٔ خلاقانهٔ نویسنده از عنصر زاویهٔ دید حاصل شده است، بررسی و تحلیل شود. برای حصول به این هدف نیز شواهد و کاربردهای مختلف دو زاویهٔ دید اول‌شخص و دانای کل استخراج و تحلیل شده است.

۲-٤- بررسی شیوهٔ روایت و انواع زاویهٔ دید در رمان

با وجود آنکه رمان «سه گزارش کوتاه دربارهٔ نوید و نگار» دراصل به شیوهٔ روایت اول‌شخص و توسط دو راوی یعنی نگار و نوید گزارش شده است، اما نویسنده با استفاده از ترفند نوین پاورقی‌نویسی – به‌عنوان شیوه‌ای رایج در کارهای پژوهشی - از ظرفیت راوی دانای کل نیز به‌خوبی بهره جسته است. گرچه در حین این عمل به‌شکلی زیرکانه برخی از نقاط قوّت و ضعف هرکدام از این انواع راوی را نیز به چالش کشیده است.

ذکر این نکته در ابتدای بحث ضروری است که استفاده از ابزار پاورقی در برخی بخش‌های روایت کارکردی طبیعی دارد. به این معنا که در پاره‌ای موارد نویسنده در پاورقی به ترجمهٔ عبارت‌های لاتین نقل‌شده در متن پرداخته است (مستور، ۱۴۰۰: ۹، ۱۹ و ۷۳). در برخی مواضع نیز جملات پاورقی، کیفیتی شبیه توضیحات ذکرشده برای عبارت‌ها در دایره‌المعارف‌ها یا لغتنامه‌ها دارد. مثلا در بخشی از داستان، نویسنده–راوی ذیل کلمهٔ نهنگ، توضیحات نقل‌شده برای این عبارت در فرهنگ آکسفورد را در پاورقی آورده است (همان: ۱۴۲). در دو مورد نیز که مضامین آهنگی خاص به‌فراخور روایت در متن گنجانده شده، نویسنده در پاورقی نام خواننده و آهنگساز را قید نموده است (همان: ۳۴ و ۳۶). یک مورد هم هست که طی آن همچون مقالات دانشگاهی، نویسنده طی پاورقی به سایر پژوهش‌های علمی در زمینهٔ مورد بحث ارجاع داده است (همان: ۱۰).

گذشته از این موارد معدود در سایر پاورقی‌نگاری‌ها، نویسنده–راوی ضمن ایجاد توقف در روایت‌های راویان اول‌شخص، به انحاء مختلف در پی دخالت و اعمال قدرتی همچون قدرت راویان دانای کل در روایت‌های کلاسیک است. در این بهره تلاش می‌شود تا برخی

In Press

مصادیق آشکار این نوع دخالت‌ها و البته اهداف و اغراض نویسنده–راوی از آنها با نگاهی نقادانه مورد بحث و بررسی قرار گیرد.

۱-۲-٤- بررسی انتقادی نقش نویسنده–راوی دانای کل درخصوص میزان و کیفیت اطلاعات ارائه‌شده در رمان

جایگاه خداگونهٔ راوی دانای کل در آثار داستانی کلاسیک شرایطی را فراهم می‌آورده که گاه راوی بدون توجه به روند اصلی رویدادهای داستان به‌فراخور موقعیت و بنا به دغدغه‌های شخصی خود به طرح بعضی مسائل و موضوعاتی بپردازد که حتی حذف آنها آسیبی به اصل روایت نمی‌زند. ویژگی‌ای که در برخی آثار کلاسیک که به شیوهٔ «گفتن» به نگارش درآمده‌اند، رواجی نسبی دارد.

با وجود آنکه خط اصلی روایت در رمان «سه گزارش کوتاه دربارهٔ نوید و نگار» بیان غیبت کوتاه‌مدت نگار و جستجوی نوید برای یافتن اوست، که البته این روند با اشاره به برخی وقایع از گذشتهٔ این دو شخصیت همراه شده است؛ در طول داستان نویسنده به‌تکرار ازطریق پاورقی در فرایند روایت خلل ایجاد کرده است و به طرح موضوعاتی پرداخته که هیچ ارتباطی به خط اصلی روایت ندارند. به‌گونه‌ای که حذف این اطلاعات آسیبی به روایت وارد نمی‌کند.

مثلا در بخشی از رمان، نویسنده–راوی بعد از ذکر جزئیاتی در مورد شخصیتی به نام الیاس که خود از شخصیت‌های فرعی داستان است، به‌یکباره از این شخصیت پلی می‌سازد تا به فرد دیگری به نام «رضا» بپردازد که اگرچه از دوستان الیاس به شمار می‌آید اما نه او و نه دوستی‌اش با الیاس، هیچ ارتباطی به روایت رمان و سیر وقایع آن ندارد: «الیاس در تابستان ۱۳۸۶ کمی بعد از فارغ‌التحصیلی از دانشگاه در یکی از دوره‌های سینمایی با رضا آشنا شده بود و از همان‌موقع او و رضا شروع کرده بودند به فیلمسازی مشترک. ایده‌ها و طرح‌ها از الیاس بود و فیلم‌برداری و مونتاژ فیلم‌ها با رضا. گاهی فیلم تبلیغاتی می‌ساختند و گاهی مستند. فیلم‌های تبلیغاتی را برای درآمدشان می‌ساختند و مستندها را برای دل خودشان» (همان: ۱۴).

In Press

با وجود آنکه ذکر مواردی دربارهٔ الیاس برای تشریح برخی جزئیات مربوط به روایت اصلی تاحدودی پذیرفتنی به نظر می‌رسد؛ اما شکی نیست که دانستن جزئیات دوستی الیاس و رضا و همچنین زمینه‌های همکاری این دو و این موضوع که کدام فیلم‌ها را برای درآمد شخصی می‌ساخته‌اند و کدام‌ها را برای دل خودشان، هیچ فایده‌ای برای خواننده‌ای که دغدغهٔ اصلی‌اش گم‌شدن نگار و نگرانی‌های نوید در مسیر یافتن اوست، ندارد.

در بهره‌ای دیگر از رمان، زمانی‌که نوید خاطرهٔ سینمارفتن به همراه مادرش، خواهرش نگار و برادر عقب‌مانده‌اش «رحمت» را مرور می‌کند، به ماجرای اعتراض رحمت به سه دختری که در صندلی‌های مجاور با صدای بلند می‌خندیده‌اند می‌پردازد. ماجرایی که اهمیت چندانی ندارد و با خنده و خوشی نیز پایان می‌پذیرد. اما نویسنده یا همان راوی دانای کل که ظاهراً قصد دارد به‌شکلی ضمنی و طنزآمیز دخالت‌های راویان دانای کل را به چالش بکشد، به این بهانه که شنیدن داستان زندگی هرکسی می‌تواند جالب باشد، ازطریق پاورقی به هویت آن دختران اشاره می‌کند: «دانستن هویت سه دختری که ردیف جلو نشسته‌اند تأثیری در این گزارش ندارد اما برای درک بهتر این واقعیت که "زندگی هرکس شنیدنی است" یادآور می‌شوم اسم دختری که از دو نفر دیگر کوچکتر است و به رحمت اعتراض می‌کند، شادی است» (همان: ۱۱۵-۱۱۴). در ادامه نیز درخصوص هویت آن دو دختر دیگر اطلاعاتی را ارائه می‌کند که همانند همیشه فایده‌ای برای مخاطب در این اطلاعات مندرج نیست.

جالب اینجاست که با وجود حاتم‌بخشی‌های نویسنده-راوی در مثال‌های بالا و نمونه‌های متعدد مشابه، در پاره‌ای اوقات که اتفاقا خواننده مشتاق شنیدن برخی موارد و جزئیات است، همین نویسنده-راوی با روحیه‌ای زورگویانه بنا به تشخیص و مصلحت خود از بازگویی وقایع امتناع می‌کند. برای نمونه در یکی از فرازهای حساس داستان، جایی که دختری با مشخصات نگار در یکی از بیمارستان‌های تهران پیدا شده است و نوید برای تشخیص هویت او راهی این بیمارستان است، به یک‌باره نویسنده-راوی ضمن قطع جریان روایت، در پاورقی متذکر می‌شود: «همان‌طورکه خواننده به‌درستی حدس می‌زند، دختری که در اورژانس بیمارستان ساسان تا لب مرگ رفته است، نگار نیست. خوانندهٔ دقیق می‌داند که سه‌شنبه‌شب

In Press

نگار در پارک محلی کوچکی در حال گفتگو با کسی بود که از نظر او "پسر کوتولهٔ ولگرد بی‌شعوری" محسوب می‌شد. به‌هرحال، به این دلیل گزارش نوید را از آنچه در اورژانس می‌بیند، حذف کردم چون نوعی تعلیق کاذب در آن بود». (همان: ۸۴).

این استدلال در حالی طرح می‌شود که حتی اگر خواننده، زمان دقیق برخورد نگار با آن پسر ولگرد را به یاد داشته باشد، با توجه به اینکه باقی وقایع آن شب ناگفته باقی مانده است، این احتمال جدی وجود دارد که نگار بعد از رهایی از مزاحمت آن پسر، در ادامهٔ شب و در موقعیت دیگری دچار سانحه یا آسیب شده باشد. به نظر می‌رسد استناد به این اصل که خوانندهٔ باهوش حتماً باید جزئیات اتفاقات رخ‌داده برای نگار در سه‌شنبهٔ مورد اشاره را به یاد داشته باشد، نشان می‌دهد که نویسنده علاوه بر قائل‌بودن مقام خدایی برای خود در جرح و تعدیل جزئیات روایت و شیوهٔ بازگویی آن، در این بهره خود را در جایگاه معلمی دانسته است که شایستگی مچ‌گیری و اظهار نظر دربارهٔ هوش مخاطبانش را دارد.

نکتهٔ جالب‌تر اینکه در ادامهٔ همین بخش، نویسنده-راوی‌ای که به تشخیص خود از ذکر جزئیات مراجعهٔ نوید به بیمارستان خودداری می‌کند، بدون هیچ نیازی و ضمن اعتراف به بی‌ارتباط بودن مطلب به اصل روایت، به بیان ماجرای دختری می‌پردازد که در بیمارستان بستری است: «گرچه اطلاع از هویت دختری که در اورژانس بیمارستان ساسان بستری است، ربطی به جستجوی نوید برای یافتن نگار ندارد، اما صرفاً برای خوانندهٔ کنجکاو یادآور می‌شوم او دختری بیست‌وسه‌ساله به نام مینو دریایی است؛ کارمند بانکی خصوصی که سه‌شنبه‌شب وقتی از داروخانه‌ای در حوالی خیابان ویلا بیرون می‌آید، دو کیف‌قاپ حرفه‌ای موتورسوار به او حمله می‌کنند و کیفش را می‌دزدند. در اثر این حمله، مینو روی آسفالت پرتاب می‌شود و به دلیل ضربهٔ مغزی به کما می‌رود» (همان: ۸۵).

این معیار دوگانه در بخش دیگری از رمان نیز وقتی به موضوع تهران‌گردی یک‌روزهٔ نگار پرداخته می‌شود، باز به چشم می‌آید. اینجا نیز نویسنده که در این رمان نقش راوی دانای کل را ایفا می‌کند، بار دیگر طی پاورقی با طرح این استدلال که شنیدن جزئیات این گردش

In Press

یازده‌ساعته برای خواننده ضرورتی ندارد و تنها بر حجم رمان می‌افزاید، از بازگویی آن پرهیز می‌کند: «برای اینکه مشقت خواندن این داستان ظرف یکی‌دوساعت تمام شود و من بتوانم از کار وحشتناک نقل این ماجرا به سرعت رها شوم، روایت دیدار نگار از مناطق تهران را در اینجا حذف می‌کنم» (همان: ۱۲۲-۱۲۱). این در حالی است که استفاده از ظرفیت مکان در روایتگری یکی از ابزارهای مهمی است که نویسندگان چیره‌دست به سادگی از آن چشم‌پوشی نمی‌کنند. «استفاده از خاطرهٔ مکانی شخصیت‌ها، اشاره به جزئیات مکان‌های شهری در فرایند روایتگری، ایجاد هم‌نوایی میان احساسات شخصیت‌ها با مکان‌ها، بازی معناسازانه با نام مکان‌های شهری و کاستن از بُعد عینی و افزودن بر بُعد انتزاعی مکان‌ها» (مرادی، ۱۴۰۱: ۳۲۷) شگردهای کارآمدی است که نویسندگان می‌توانند در حین روایت از آن بهره بگیرند. ظرفیتی که نویسنده- راوی «سه گزارش کوتاه دربارهٔ نوید و نگار» به سادگی از آن چشم‌پوشی کرده است.

۲-۲-٤- بررسی انتقادی نقش نویسنده-راوی دانای کل در مقام تکمیل‌کنندهٔ اطلاعات راوی اول‌شخص

اگرچه مطابق شواهدی که پیشتر ارائه شد، نویسنده- راوی یا همان راوی دانای کل در موقعیت‌هایی ضمن خساست در ارائهٔ اطلاعات لازم، در بیان جزئیات بی‌ارتباط یا غیرضروری دست‌ودل‌بازی به خرج داده است، اما مواردی نیز در متن وجود دارد که دخالت‌های این راوی باعث تکمیل اطلاعات مطرح‌شده یا رفع ابهام از گفته‌های راویان اول‌شخص یعنی نگار و نوید است.

به‌عنوان نمونه در بخشی از رمان، نوید به‌عنوان راوی اول‌شخص در تشریح علت تحول روحی الیاس و ایجاد ارادهٔ ساختن فیلم در او، از تأثیر فیلمی مستند می‌گوید. بدون آنکه اشاره‌ای به نام فیلم داشته باشد. درحالی‌که حتماً برای خوانندهٔ رمان این سؤال پیش می‌آید که فیلمی تابه‌این‌حد اثرگذار که باعث تحول در زندگی شخصیت ویژه‌ای همچون الیاس شده است، چه نام دارد؟ سؤالی که به‌جای راوی اول‌شخص، نویسنده-راوی به آن پاسخ

In Press

می‌گوید و نام فیلم، نام کارگردان و حتی جزئیاتی دربارهٔ زندگی او را در پاورقی ذیل عبارت «فیلم مستند» ذکر می‌کند: «زندگی بدون توازن یا کویانس کاتسی به کارگردانی گادفری رجیو، محصول ۱۹۸۲، آمریکا. گادفری رجیو مدتی کشیش بود و بعد به فیلمسازی مستند رو آورد» (مستور، ۱۴۰۰: ۱۳). نکتهٔ شایان توجه در این بخش آن است که راوی اول‌شخص با شک و تردید دربارهٔ دلیل تحول الیاس و نام فیلم سخن می‌گوید: «فکر می‌کنم بعد از دیدن فیلم **مستندی** دربارهٔ شکل‌گیری و گسترش دیوانه‌وار زندگی انسان بر زمین بود که الیاس تصیمش را گرفت» (همان: ۱۳). درحالی‌که راوی دانای کل طوری با قطعیت نام فیلم را می‌نویسد که گویی هیچ شک و شبهه‌ای در اصل تحول و عامل آن ندارد.

این شیوهٔ اظهار نظرهای قطعی نویسنده-راوی درحالی‌که راوی اول‌شخص در صحت ادعاهایش دچار شک و شبهه است در بخش‌های دیگر نیز تکرار می‌شود. مثلا نگار در قسمتی از رمان، نقل‌قولی را از یکی از دوستان نوید بدون ذکر نام این دوست نقل می‌کند و راوی بلافاصله در طریق پاورقی اینگونه می‌نویسد: «بدون شک این نقل‌قول از الیاس است» (همان: ۶۵). به نظر می‌رسد اینگونه از اظهارنظرهای نویسنده-راوی بیشتر برای اثبات شایستگی‌ها و ظرفیت‌های راویان دانای کل و برتری این نوع راویتگری بر روایت اول‌شخص است و البته به‌شکل ضمنی ویژگی عدم قطعیت و سرگردانی راویان اول‌شخص در آثار داستانی مدرن و پسامدرن را نیز یادآوری می‌کند.

۳-۲-٤- بررسی نقش نویسنده-راوی دانای کل در مقام رفع‌کنندهٔ نقایص راوی اول‌شخص

دخالت‌های نویسنده-راوی در فرایند روایت‌گری دو راوی اول‌شخص یعنی نگار و نوید همیشه مخل روند روایت نیست. بلکه مواردی نیز پیش می‌آید که اظهارنظرهای او در مقام دانای کل، رفع‌کنندهٔ ابهام متن است. ابهام‌هایی که بیشتر از محدویت‌های روایت با زاویهٔ دید اول‌شخص نشأت گرفته‌اند. مثلاً در قسمتی از روایت که نگار در تشریح ایده‌ای خاص دچار مشکل و سردرگمی می‌شود، نویسنده-راوی ازطریق پاورقی به بیان واضح و روشن‌تر

In Press

مفهوم مورد نظر نگار می‌پردازد: «چیزی که نگار سعی می‌کند توصیف کند اما به نظر می‌رسد به‌خوبی از عهده‌اش برنمی‌آید این است که برای او تکه‌هایی از زمان وجود دارد که گرچه خودشان اهمیت ذاتی ندارند و اعتبارشان را از زمانی که بعداً خواهد آمد، می‌گیرند اما گویی این تکه‌ها از خود آن زمان‌ها لذت‌بخش‌ترند.» (همان: ۶۵).

در پاره‌ای موارد نیز این نویسنده–راوی که خیلی از ملاحظات و محدودیت‌های اخلاقی راوی اول‌شخص را ندارد، درست در بخش‌هایی که راوی اول‌شخص از گفتن بازمی‌ماند، به بیان موضوعات پنهان‌نگاه‌داشته‌شده می‌پردازد. برای نمونه در بخشی که راوی اول‌شخص زن یعنی نگار به دلیل ملاحظه‌ای اخلاقی که شاید بیشتر به دلیل شرم زنانه برای او ایجاد شده است، از گفتن خاطره‌ای دربارهٔ برادر عقب‌مانده‌اش رحمت اِبا دارد و حتی اعلام می‌کند «هیچ‌وقت نمی‌خواهم درباره‌اش حرف بزنم» (همان: ۱۰۷)، نویسنده–راوی دانای کل ضمن اشارهٔ ضمنی به مقام خداگونش که باعث اطلاع کامل او از ظاهر و باطن شخصیت‌های داستان شده است، در ابتدا اعلام می‌کند چون خود نگار نمی‌خواهد آن خاطره را بیان کند او هم اخلاقاً از آشکارکردن حقیقت یادشده خودداری خواهد کرد و البته در ادامه به کلیتی از ماجرا اشاره می‌کند: «گرچه موضوعی که نگار به خاطر آورده اهمیت زیادی ندارد اما به دلیل اینکه او مایل نیست درباره‌اش حرف بزند، اخلاقاً نمی‌توانم آن را در اینجا فاش کنم. تنها چیزی که دراین‌باره می‌توانم بگویم این است که ماجرا مربوط به اتفاقی است که در ایام کودکی نگار رخ داده است؛ زمانی‌که او درک دقیقی از وسعت و عمق ناتوانایی ذهنی رحمت نسبت به افراد طبیعی نداشت و این موضوع باعث پیش‌آمدن موقعیت تلخ و غم‌انگیزی شده بود؛ برای نگار و برای رحمت» (همان: ۱۰۷).

در بخش دیگری نیز همین مسأله تکرار می‌شود. نگار در حین بیان ذهنیات خود دربارهٔ افراد حاضر در یک رستوران، با دیدن زن و مردی در میز مجاور حدس‌هایی درخصوص رابطهٔ آنها می‌زند. برخی از حدس‌ها را با خواننده در میان می‌گذارد اما بعضی‌ها را بنا به ملاحظات اخلاقی ناگفته باقی می‌گذارد: «بعد چند فکر آزاردهنده دربارهٔ این رابطه در ذهنم شکل گرفت» (۹۲). در این بخش بازهم نویسنده–راوی دانای کل با قطع جریان روایت در پاورقی

In Press

به بیان این فکرهای آزاردهنده می‌پردازد: «یکی از فکرهای به تعبیر او آزاردهنده این بود که مرد همسر دارد و حالا می‌خواهد دختر جوان را متقاعد کند مدتی صبر کند تا مرد بتواند زنش را طلاق دهد. اما فکر وحشتناک‌تری که به ذهن نگار رسید این بود که دختر جوان شوهر دارد، با این‌حال مدتی است عاشق معلم موسیقی میانسال مقابلش شده است و حالا هردو در توافقی هولناک، به دنبال راهی برای حذف شوهر زن جوان هستند» (همان: ۹۲).

قطع جریان روایت راویان اول‌شخص از سوی نویسنده–راوی و اشاره به برخی مواردی که راویان اول‌شخص به دلایلی همچون ملاحظات اخلاقی یا ترجیح‌های دیگر از گفتنش پرهیز می‌کنند، گاهی اوقات به وضعیتی ختم می‌شود که میان راویان اول‌شخص و راوی دانای کل تعارض پیش می‌آید. به‌عنوان نمونه در بخشی از رمان نوید در تشریح علت عدم تمایلش به داشتن فرزند، از نقش رحمت در شکل‌گیری این طرز تلقی سخن می‌گوید: «رحمت علت اصلی این فکرها نبود اما احتمالا بی‌تأثیر هم نبود» (همان: ۲۶). اما مسأله اینجاست که نویسنده–راوی با این ایدهٔ نوید موافق نیست و دلیل عدم علاقهٔ او به بچه‌دار شدن را گفته‌های شخصیت پدر دربارهٔ نیاکانش می‌داند: «درواقع علت اصلی این فکرها چیزهایی بود که نوید از پدرش دربارهٔ نیاکان خود شنیده بود» (همان). این در حالی است که در ادامه نوید خاطره‌ای را دربارهٔ اولین کتابی که برای برادرش رحمت خوانده است بازگو می‌کند و طی این خاطره‌گویی جمله‌ای را از رحمت نقل می‌کند که معنای ضمنی‌اش توصیه به پرهیز از فرزندآوری است. توصیه‌ای که ظاهرا بر نوید و نحوهٔ نگرشش به موضوع بچه‌دار شدن اثر گذاشته است: «رحمت هنوز زل زده بود به شاخه‌های درخت کُنار. گفتم: داری به چی نگاه می‌کنی؟ گفت: اون‌ها نباید هلو رو می‌خوردند. نباید هلو رو می‌خوردند» (همان: ۳۲).

در پایان این بخش اشاره به این مهم ضروری می‌نماید که مصطفی مستور در فرازهایی از رمان «سه گزارش کوتاه دربارهٔ نوید و نگار» موضوع نارسایی‌های راوی اول‌شخص را ازطریق تعارض‌های میان نویسنده–راوی و راویان اول‌شخص به نمایش می‌گذارد. برای نمونه در بخشی از رمان که نوید مشغول تماشای فیلمی مستند است و هم‌زمان حرف‌های دوستش الیاس را در ذهن مرور می‌کند، دیالوگی از فیلم در متن می‌آید و بلافاصله بعد از

In Press

پایان این دیالوگ، نویسنده–راوی در پاورقی می‌نویسد: «وقتی این قسمت از فیلم پخش می‌شود، نوید خواب است» (همان: ۷۹). پرواضح است که به‌خواب‌رفتن راوی اول‌شخص یعنی پایان روایتگری. اما اگر راوی دانای کل باشد، خوابیدن شخصیت‌ها هیچ خللی در مسیر روایت‌گری پیش نمی‌آورد.

یا در نمونه‌ای دیگر زمانی‌که نگار به‌عنوان راوی اول‌شخص حدس‌هایی را در مورد افراد حاضر در رستوران می‌زند، سکوت نویسنده–راوی اول‌شخص باعث می‌شود که خوانندهٔ رمان نیز از صحت‌سنجی این حدس‌ها بازبماند: «هردو از دردی مشترک رنج می‌کشیدند و نوبت دکتر داشتند؟ مثلا هردو نازا بودند؟ یا اصلا مریض نبودند و می‌خواستند بروند تئاترشهر؟ برای دیدن نمایش می‌رفتند تئاتر شهر یا خبرنگار هنری بودند؟ یا از بستگان بازیگران نمایش؟» (همان: ۹۳). در صورتی که اگر راوی دانای کل بود، هیچ نیازی به گمانه‌زنی نبود و خواننده می‌توانست با خیال راحت از همه‌چیزدانی اینگونه راویان دربارهٔ هویت سایر اشخاص حاضر در رستوران بهره‌مند شود. همانگونه‌که در ادامهٔ موقعیت رستوران، زمانی‌که نگار نسبت به رفتار یکی از حاضران دچار سوءتفاهم می‌شود، این‌بار نویسنده–راوی با توجه به ویژگی همه‌چیزدانی خود وارد راویت می‌شود و در پاورقی ضمن شرح مختصری دربارهٔ هویّت آن فرد، سوءبرداشت نگار از رفتار صادقانه‌اش را به چالش می‌کشد: «درواقع اگر نگار چیزهایی را که من دربارهٔ او می‌دانم، می‌دانست، سر میز نادر می‌نشست و می‌توانست او را به میزان قابل‌توجهی از موقعیت غم‌انگیز کنونی‌اش خارج کند» (همان: ۹۶).

٤-۲-٤- بررسی نقش نویسنده–راوی دانای کل در مقام ارائه‌کنندهٔ تأملات فلسفی

گاه دخالت‌های نویسنده–راوی در جریان روایت با ارائهٔ اطلاعات، داوری‌ها و نقطه‌نظرات فلسفی همراه می‌شود. شیوه‌ای که در روایت‌های مبتنی بر روش دانای کل معمول است. شاید رمان *برادران کارامازوف* داستایوفسکی عالی‌ترین نمونه از این نوع روایت‌ها باشد.

In Press

رمانی که نویسنده در جای‌جای آن و از زبان شخصیت‌های مختلف و یا در حین گفتگوها به طرح مفاهیم و موضوعات فلسفی می‌پردازد. در رمان «سه گزارش کوتاه دربارهٔ نوید و نگار» نیز طرح تأملات فلسفی آنجاها که نویسنده-راوی دانای کل ازطریق پاورقی‌ها در روند روایت دخالت می‌کند به چشم می‌آید.

برای نمونه در همان بخش‌های آغازین رمان که نوید وقایع تلخ چندماههٔ اخیر زندگی‌اش از مرگ مادر تا طلاق همسر و درنهایت گم‌شدن خواهرش را به شلیک سه گلولهٔ پی‌درپی به سوی او همانند می‌کند و این آخری را در حکم تیر خلاص می‌انگارد، نویسنده-راوی بعد از ارجاع خوانندهٔ رمان به پاورقی، ضمن تشریح معنی و کارکرد تیر خلاص به این نکتهٔ ظریف اشاره می‌کند که «کشتن با استفاده از شلیک در شقیقه که درواقع به منظور رهایی انسان — یا حیوان — از درد مزمن و شدید اختراع شد، به‌وضوح نبوغ انسان را در انجام کاری که هم‌زمان خشونت‌آمیز و ترحم‌آمیز است، نشان می‌دهد» (همان: ۹). نویسنده-راوی در ادامهٔ این اظهار نظر فلسفی، به نمونه‌های دیگری از مصادیق این به‌اصطلاح نبوغ انسانی نیز می‌پردازد و زندان و جوخهٔ آتش را جزو ابتکارهای حاصل نبوغ بشر می‌داند: «برای نمونه، زندان یکی از این اختراع‌ها است که در نوع خودش یکی از جالب‌ترین‌ها هم است. اینکه انسانی را از محیطی به وسعت کرهٔ زمین جدا کنیم سپس به‌عنوان تنبیه او را در فضایی بسیار کوچک — تنها به ابعاد سه قدم در چهار قدم — محصور کنیم و هم‌زمان از او مراقبت کنیم تا زنده بماند، دستاورد بزرگی برای انسان معاصر محسوب می‌شود» (همان: ۱۰). همچنین در تکمیل این اشاره، خواننده را به خواندن پژوهش فیلسوف سرشناس فرانسوی، میشل فوکو توصیه می‌کند. دربارهٔ جوخهٔ آتش هم در کنار تشریح فلسفی، طی موضعی ارزش‌داورانه اعلام می‌کند که «این اختراع هنوز هم در میان بهترین اختراعات مهم انسان در دویست سال اخیر محسوب می‌شود» (همان).

در بخش مربوط به تهران‌گردی یک‌روزهٔ نگار هم که نویسنده-راوی بنا به صلاحدید خود و با بهانهٔ جلوگیری از پرحجم‌شدن رمان، روایت راوی اول‌شخص را حذف می‌کند، در پاورقی نقل‌قولی را از رانندهٔ همراه نگار طرح می‌کند که رنگ‌وبویی فلسفی دارد: «تهران

In Press

حالا شبیه فیلم بلند سینمایی درهم‌وبرهمی است که انگار هر محلهٔ آن صحنه‌ای از آن فیلم است. بعضی صحنه‌ها جنایی است، بعضی عشقی، بعضی کمدی، بعضی اجتماعی و بعضی غیرقابل‌نمایش... تهران شبیه فیلمی است که هروقت آدم آن را می‌بیند دلش می‌خواهد بزند زیر گریه اما همیشه از کسانی که دارند با او فیلم تماشا می‌کنند، خجالت می‌کشد» (همان: ۱۲۲).

۵-۲-٤- بررسی نقش نویسنده-راوی دانای کل در جایگاه عامل ارزش‌گذاری

در برخی موارد اطلاعات ارائه‌شده از سوی نویسنده-راوی فارغ از ضروری و غیرضروری بودن، واجد رویکردی ارزش‌گذارانه است. برای نمونه در بخشی از رمان که نوید در حال تماشای فیلمی مستند دربارهٔ زندگی افراد کهنسال است، نویسنده-راوی ضمن ارجاع خواننده به پاورقی به معرفی فیلم می‌پردازد و همانند بیشتر موارد، نکاتی را مطرح می‌کند که ارتباط چندانی با روایت اصلی ندارد. در همین بخش در کنار اطلاعات بی‌ربط، ارزیابی‌ای از کیفیت فیلم مورد نظر نیز ارائه می‌شود: «فیلم به‌لحاظ ارزش هنری، مستند متوسطی بود که تنها در دو جشنواره به نمایش درآمده بود» (همان: ۷۴).

در ادامهٔ همین بخش نوید مطالبی را در توصیف اشعار شاعری به نام «هادی چوبی» از زبان شخصیت الیاس نقل می‌کند که نشان‌دهندهٔ مقام بالای شاعری وی و همچنین تأثیر بسیار آن بر مخاطب است: «می‌گفت شعر را که خوانده احساس کرده است کسی با تمام نیرو به او سیلی زده است. می‌گفت وقتی شعر را می‌خوانده، احساس کرده است صورتش از حرارت نامعلومی می‌سوزد. می‌گفت انگار کسی همهٔ ذرات دوست‌داشتن را فشرده کرده بود و ریخته بود توی مشتی کلمه و بعد کلمات را مثل اسید پاشیده بود توی صورتش» (همان: ۷۵). توصیف‌هایی که نوید از زبان الیاس درخصوص ارزش هنری شعرهای هادی چوبی مطرح می‌کند، به‌حدی اغراق‌آمیز و تحریک‌کننده است که در خوانندهٔ رمان احساس نیاز شدیدی برای خواندن شعرهای مورد اشاره ایجاد می‌شود. نیازی که البته این‌بار از سوی نویسنده-راوی مورد توجه قرار می‌گیرد و در معدود دفعات دخالت‌های به‌جا هرچند نامرتبط

In Press

با اصل روایت، اطلاعاتی ارائه می‌شود که فراخور نیاز خوانندهٔ رمان است. اما نکته اینجاست که نویسنده-راوی ضمن نقل شعر یادشده در اظهار نظری ارزش‌داورانه، شعر را سزاوار اینگونه توصیف‌های اغراق‌آمیز نمی‌داند: «پیدا است شعر در حد توصیفی که الیاس از آن می‌کند، نیست» (همان).

٦-٢-٤- بررسی انتقادی مواضع برتری‌جویانهٔ نویسنده-راوی

در بخش‌های پیشین ذیل موضوعات مختلف شواهد بسیاری از متن رمان ارائه شد که نشان می‌داد نویسنده-راوی دانای کل با راویان اول‌شخص رمان درخصوص موضوعات و مسائل مختلف تفاهم ندارد. به‌گونه‌ای که به نظر می‌رسد نویسنده-راوی برای خود جایگاهی بالاتر از راویان اول‌شخص قائل است. این ویژگی در برخی از فرازهای داستان حالتی آشکارتر به خود می‌گیرد. تا جایی که حتی بوی تحقیر راوی اول‌شخص به مشام می‌رسد. برای نمونه در بخشی از روایت، نگار ضمن نقل خاطره‌ای دربارهٔ گریهٔ یکی از هم‌کلاسی‌های سابق خود، ادعا می‌کند که «آن‌روزها علت گریه‌اش را نفهمیدم. حالا اما می‌دانم» (همان: ١١٢). بلافاصله بعد از این ادعا، نویسنده-راوی با ارجاع خواننده به پاورقی اینگونه می‌نویسد: «بدون شک نمی‌داند. نگار تنها بخش بسیار کوچکی از چیزی بسیار بزرگ را درک کرده است. توضیح علت تشبیه آرایشگر به ماما آنقدر پیچیده، عمیق، پرشور و تکان‌دهنده است که واقعاً نمی‌شود آن را در جای پرتی مثل اینجا توضیح داد. من واقعا متأسفم» (همان). گذشته از ادعای گزاف عمیق و پرشور بودن شباهت مامایی و آرایشگری، تأسف نویسنده از اینکه این رمان و نوع روایتش امکان تشریح جزئیات این شباهت را از او گرفته، شاید به این دلیل که تنها موقعیت در اختیار او ظرفیت پاورقی است، نکته‌ای قابل تأمل است. خاصه آنکه در جای دیگری هم به همین موضوع پرت و دور بودن پاورقی با تأسف و تحسّر اشاره کرده است: «چاره‌ای ندارم مگر اینکه در جایی پرت و دور، مثل همین حاشیه، یک‌بار برای همیشه و به‌سرعت به او یادآور شوم که ...» (همان: ١٠).

In Press

نگاه مبتنی بر خودبرتربینی در بخش دیگری از رمان نیز تکرار می‌شود. البته این‌بار با لحنی خالی از تحقیر و تمسخر راوی اول‌شخص. جایی که نگار از رفتار مردی ناشناس که بدون اجازهٔ او صورتحساب غذایش را در رستوران پرداخت کرده است عصبانی می‌شود و در ذهنش انواع فحش‌ها را نثار آن ناشناس می‌کند «حرف زشتی زنگ زد توی ذهنم... از آن حرف‌هایی که لات‌ها به خواهر و مادر هم می‌گویند... روی یکی از پله‌ها مکث کردم تا برگردم بالا اما آخر سر منصرف شدم» (همان: ۹۴). در این وضعیت که هویت و نیت مرد ناشناس برای نگار و برای خوانندهٔ رمان مجهول است، نویسنده-راوی به استناد شأن دانای کل بودنش فرایند روایت را متوقف می‌سازد و با فراخواندن خواننده به پاورقی اطلاعاتی را ارائه می‌کند که به‌زعم او اگر نگار از آنها مطلع بود حتما دچار شرمندگی و عذاب وجدان می‌شد: «اسم این پسر نادر فارابی است. بیست‌وهفت‌ساله، مجرد، فارغ‌التحصیل رشتهٔ ادبیات و کارمند فعلی ادارهٔ پست که گزارش زندگی او را در آینده خواهم نوشت. در اینجا تنها اشاره می‌کنم که در بحرانی‌ترین روز زندگی‌اش و از سر درماندگی محض به این رستوران کوچک پناه آورده است و تصور نگار از او تاحدزیادی نادرست است. درواقع اگر نگار چیزهایی را که من دربارهٔ او می‌دانم، می‌دانست، سر میز نادر می‌نشست و می‌توانست او را به میزان قابل‌توجهی از موقعیت غم‌انگیز کنونی‌اش خارج کند» (همان: ۹۶-۹۵).

۷-۲-٤- بررسی ابتکار نویسنده-راوی در ارجاع به سایر آثار نویسنده

یکی از ویژگی‌های عمدهٔ روایت در «سه گزارش گوتاه دربارهٔ نوید و نگار»، ارجاع‌های مکرر نویسنده-راوی به دیگر آثار داستانی خود است. ویژگی‌ای که در سایر آثار روایت‌شده به‌شکل دانای کل چندان معمول نیست. این خصیصه ضمن ایجاد ارتباط بینامتنی میان آثار مستور، کارکرد عمده‌اش تقویت جنبهٔ فراداستانی روایت است. نکتهٔ شایان توجه اینجاست که در عنوان رمان از لفظ گزارش استفاده شده است. منظور از گزارش «شرح یا توضیح جزئیات وضعیت و موقعیت یا واقعه‌ای است. گزارش معمولاً بر پایهٔ مشاهده و تحقیق یا هر دو اینها بنا می‌شود... بنابراین هدفش برخلاف داستان سرگرم‌کنندگی نیست» (رستگار فسایی، ۱۳۹۷: ۳۱۹-۳۱۸). اولین مواجههٔ طبیعی هر خواننده‌ای با عنوان این رمان الهام‌گر

In Press

تصور واقعی‌بودن محتوای آن است. استفاده از روش ارجاع به پاورقی نیز شگردی است که این تصور را بیشتر تقویت می‌کند. اما ارجاع‌های مکرر نویسنده به سایر آثارش و دخالت‌دادن شخصیت‌های آن آثار در روند روایت، اصل ابتنای حوادث رمان بر رویدادهای واقعی را به چالش می‌کشد و علاوه بر این ماهیت برساختهٔ آن را بزرگنمایی می‌کند.

این مسئله که در طول رمان نویسنده–راوی روند روایتگری شخصیت‌ها را قطع می‌کند و با ارجاع خواننده به پاورقی، به فراخور وضعیت موضوعات و مسائل مختلفی را با او در میان می‌گذارد، احساس صمیمیت میان نویسنده و خواننده را تقویت می‌کند. پاتریشیا وو این نوع صمیمیت را «به‌منزلهٔ شگردی برای زایل‌ساختن توهم واقعیت» (۱۳۹۶: ۱۹۱) در رمان‌های پسامدرن می‌داند. عنصری که باعث می‌شود میان واقعیت و داستان تمایزی وجودشناسانه شکل بگیرد و آنگونه‌که برایان مک‌هیل در اثر شناخته‌شده‌اش «داستان پسامدرنیستی» (۱۳۹۵) می‌گوید رمان واجد عنصر غالب وجودشناسانه شود. یعنی کلیت اینگونه رمان‌ها سؤالات «پساشناختی» را برجسته می‌کنند. سؤالاتی از این قرار: «دنیا چیست؟ انواع دنیاهای موجود کدام‌اند؟ این دنیاها متشکل از چه هستند و از چه نظر با یکدیگر تفاوت دارند؟ تقابل دنیاهای متفاوت، چه پیامدی دارد..» (مک‌هیل، ۱۳۹۶: ۱۲۹–۱۲۸).

در میان ارجاع‌های مکرر نویسند–راوی رمان «سه گزارش کوتاه دربارهٔ نوید و نگار» نکته‌ای که بیش از هرچیز خودنمایی می‌کند، توجه خاص نویسنده–راوی به شخصیت الیاس است. به‌گونه‌ای که در همان صفحات آغازین شرح موجزی در بخش پاورقی می‌آورد که شامل وقایع کودکی، جوانی، ازدواج، تحول روحی و مرگ این شخصیت است. شرحی که ازطریق ارجاع به سایر آثار تکمیل می‌شود: «برای دیدن صحنه‌ای بسیار کوتاه از کودکی الیاس می‌تواند نگاه کند به بخش‌هایی از داستان مصائب چند چاه عمیق. همچنین خوانندهٔ پرحوصله‌تر برای آگاهی از مهم‌ترین بحران روحی/معنوی الیاس که اواخر دوران تحصیل الهیات برای او اتفاق افتاد و خط راست و بی‌اهمیت زندگی‌اش را دست‌کم نود درجه منحرف کرد، می‌تواند رجوع کند به داستان کوتاهی به نام کیفیت تکوین فعل خداوند. به‌هرحال الیاس کمی پس از آن حادثه از نامزدش جدا شد. یکی از روزهای اوایل جدایی

In Press

که علاقمندی او را به کار کردن با دوربین عکاسی هم نشان می‌دهد، در داستان هیاهو در شیب بعدازظهر گزارش شده است» (مستور، ۱۴۰۰: ۱۱-۱۰).

گذشته از الیاس، نویسنده-راوی در حین ارائهٔ توضیح دربارهٔ شخصیتی به نام حامد بدری نیز به داستان دیگر خود با عنوان «استخوان خوک و دست‌های جذامی» ارجاع می‌دهد و در بخشی هم که از هویت سه دختر ناشناس و برخورد آنها با رحمت می‌گوید (همان: ۱۱۵-۱۱۴)، خواننده را برای اطلاعات بیشتر به آثار دیگر خود ازقبیل «مصائب چند چاه عمیق»، «حکایت عشقی بی‌قاف، بی‌شین، بی‌نقطه» و «چند روایت معتبر دربارهٔ دوزخ» حواله می‌کند.

۵- بحث و نتیجه‌گیری

در میان نویسندگان ادبیات داستانی فارسی مصطفی مستور هم به دلیل احاطه بر مسائل نظری در حوزهٔ داستان‌نویسی و هم به‌جهت شیوه‌های خلاقانه‌ای که در خلق آثار خود به کار می‌بندد، جایگاه ویژه‌ای دارد. این نویسنده در رمان «سه گزارش کوتاه دربارهٔ نوید و نگار» تلاش کرده است تا به شیوه‌ای خلاقانه دو نوع زاویهٔ دید دانای کل و اول‌شخص را در جریان روایت به کار بگیرد. هدفی که ازطریق دخالت‌های مکرر نویسنده-راوی دانای کل در روند روایتگری راویان اول‌شخص محقق شده است. موضوعی که ضمن حصول هدف غنی‌سازی در اثر یادشده، فرصتی برای طرح برخی تأملات انتقادی درخصوص هرکدام از انواع زاویهٔ دید اول‌شخص و دانای کل نیز فراهم آورده است.

چالش‌های میان راوی دانای کل با راویان اول‌شخص که به‌شکل اظهارنظرهای مکرر نویسنده-راوی در پاورقی تجلی یافته است، نشان می‌دهد که شیوهٔ روایت دانای کل که بیشتر در روایت‌های پیشامدرن به کار گرفته می‌شده است، به‌رغم دارابودن برخی نقاط قوت، معایب و چالش‌های جدی‌ای نیز دارد. بررسی شواهد متنی نشان می‌دهد مصطفی مستور طی رمان «سه گزارش کوتاه دربارهٔ نوید و نگار» مزایای راوی دانای کل را مواردی نظیر امکان بیان احساسات درونی شخصیت‌ها فارغ از ملاحظات و تنگناهای عرفی و اخلاقی، امکان افزودن رنگ و لعابی فلسفی به عقاید شخصی شخصیت‌ها، آگاهی از گذشته، حال و آیندهٔ

In Press

شخصیت‌ها و امکان ایجاد ارتباط بینامتنی میان آثار مختلف نویسنده دانسته است و در نقطهٔ مقابل برای بیان معایب و چالش‌های این نوع روایتگری، بر مواردی همچون عدم تناسب میان حجم اطلاعات ارائه‌شده با نیازهای خوانندگان، ارزش‌گذاری‌ها و قضاوت‌های جانبدارانه و سوءاستفاده از دانش خداگون راوی دانای کل تأکید ورزیده است. مواردی که در موقعیت‌هایی باعث ایجاد تعارض میان روایت این راوی و روایت راویان اول‌شخص شده است.

In Press

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۷۰). ساختار و تأویل متن، تهران: مرکز.

- بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۹۲). درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی، تهران: افراز.

- پاینده، حسین (۱۳۹۵). داستان کوتاه در ایران (داستان‌های مدرن)، تهران: نیلوفر.

- پاینده، حسین (۱۳۸۶). «رمان پسامدرن چیست؟ (بررسی شیوه‌های روایت در رمان آزاده‌خانم و نویسنده‌اش)، ادب‌پژوهی، شمارهٔ ۲، صص ۴۷-۱۱.

- پاینده، حسین (۱۳۹۸). گشودن رمان؛ رمان ایران در پرتو نظریه و نقد ادبی، تهران: مروارید.

- شمیسا، سیروس (۱۳۹۱). مکتبهای ادبی، تهران: قطره.

- دیچز، دیوید و جان استُلوردی (۱۳۹۴). «رمان قرن بیستم»، مندرج در کتاب نظریه‌های رمان از رئالیسم تا پسامدرنیسم، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: انتشارات نیلوفر.

- دیکسون، فرانک ای و ساندرا اسمیت (۱۴۰۱). حرفهٔ داستان‌نویس: زاویهٔ دید، ترجمهٔ کاوه فولادی‌نسب و مریم کهنسال، تهران: چشمه.

- رستگار فسایی، منصور (۱۳۹۷). انواع نثر فارسی، تهران: سمت.

- کوری، مارک (۱۳۹۷). نظریهٔ روایت پسامدرن، ترجمهٔ آرش پوراکبر، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

- متس، جسی (۱۳۹۴). «رمان پسامدرن: غنی‌شدن رمان مدرن»، مندرج در کتاب نظریه‌های رمان از رئالیسم تا پسامدرنیسم، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: انتشارات نیلوفر.

- مستور، مصطفی (۱۴۰۰). سه گزارش کوتاه دربارهٔ نوید و نگار، تهران: مرکز.

- مک‌هیل، برایان (۱۳۹۵). داستان پسامدرنیستی، ترجمهٔ علی معصومی، تهران: ققنوس.

In Press

- مک‌هیل، برایان (۱۳۹۶). «گذار از مدرنیسم به پسامدرنیسم در ادبیات داستانی: تغییر در عنصر غالب»، مندرج در کتاب مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: انتشارات نیلوفر.

- میرصادقی، جمال (۱۳۸۰). عناصر داستان، تهران: سخن.

- مرادی، ایوب (۱۴۰۱). «نقد داستان یوسف‌آباد؛ خیابان سی‌وسوم اثر سینا دادخواه بر مبنای مؤلفه‌های رمان شهری»، ادبیات پارسی معاصر، سال ۱۲، شمارهٔ ۱، صص ۳۵۲-۳۲۷.

- وو، پاتریشیا (۱۳۹۷). فراداستان، ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور، تهران: چشمه.

- وو، پاتریشیا (۱۳۹۶). «مدرنیسم و پسامدرنیسم: تعریفی جدید از خودآگاهی ادبی، مندرج در کتاب مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: انتشارات نیلوفر.

- یورگنسن، ماریان و لوئیز فیلیپس (۱۳۹۷). نظریه و روش در تحلیل گفتمان، ترجمهٔ هادی جلیلی، تهران: نی.

Translated References to English

- Ahmadi, Babak (1991). The Text structure and textural interpretation, Tehran: Markaz. [In Persian]

- Biniyaz, Fathullah (2012). Storytelling and narrative, Tehran: Afraz. [In Persian]

- Payandeh, Hossein (2016). Short stories in Iran 1 (modern stories), Tehran: Niloufar. [In Persian]

- Payandeh, Hossein (2016). "What is a postmodern novel? (Investigation of the methods of narration in Azade Khanom's novel and its author), Adabpajouhi, No. 2, pp. 11-47. [In Persian]

- Payandeh, Hossein (2018). Open the novel; Iranian novel in the light of theory and literary criticism, Tehran: Morvarid. [In Persian]

- Shamisa, Cyrus (2013). Literary Schools, Tehran: Ghatreh. [In Persian]

In Press

- Deitches, David and John Stolwardi (2014). "Novel of the 20th century", contained in the book Theory of the Novel from Realism to Postmodernism, translated by Hossein Payandeh, Tehran: Niloufar. [In Persian]

- Dixon, Frank E. and Sandra Smith (2022). Handbook of short story writing, translated by Kaveh Fuladinasab and Maryam Kohansal, Tehran: Cheshme. [In Persian]

- Rastegar Fasayi, Mansour (2017). Persian prose type, Tehran: Samt. [In Persian]

- Currie, Mark (2017). Postmodern Narrative Theory, translated by Arash Pourakbar, Tehran: Elmi va Farhangi Publications. [In Persian]

- Mets, Jesse (2014). "Postmodern Novel: The Enrichment of the Modern Novel", included in the book Theory of the Novel from Realism to Postmodernism, translated by Hossein Payandeh, Tehran: Niloufar Publications. [In Persian]

- Mastour, Mustafa (2021). Three short reports about Navid and Nagar, Tehran: Markaz. [In Persian]

- McHale, Brian (2016). Postmodernist story, translated by Ali Masoumi, Tehran: Qoqnous. [In Persian]

- McHale, Brian (2016). "Transition from Modernism to Postmodernism in Fiction: Change in the Dominant Element", contained in the book Modernism and Postmodernism in the Novel, translated by Hossein Payandeh, Tehran: Niloufar Publications. [In Persian]

- Mirsadeghi, Jamal (2001). Story elements, Tehran: Sokhan. [In Persian]

- Moradi, Ayoob (2022). "Critique of Yusufabad Sioux street by Sina Dadkhah based on the components of an urban novel", Adabiyyat-e Parsi-ye Moaser, Year 12, Number 1, pp. 327-352. [In Persian]

- Waugh, Patricia (2017). Metafiction, translated by Shahriar Vaqfipour, Tehran: Cheshme. [In Persian]

- Waugh, Patricia (2016). "Modernism and Postmodernism: A New Definition of Literary Self-Awareness, contained in the book Modernism and Postmodernism in the Novel, translated by Hossein Payandeh, Tehran: Niloufar Publications. [In Persian]

In Press

- Jorgensen, Marian and Louise Phillips (2017). Discourse analysis as Theory and method, translated by Hadi Jalili, Tehran: Ney. [In Persian]

In Press